Identitatea obligatorie sub totalitarism: Norman Manea, *Despre clovni. Dictatorul şi Artistul*

Drd. Anicuța Novac
„Dunărea de Jos" University of Galati

Résumé: *Mon article propose une approche des structures de signification du texte de Norman Manea, réalisée à l'aide des instruments théoriques offerts par la poétique des genres biographiques et focalisée sur les enjeux identitaires de l'écriture. Je propose une analyse du rapport entre l'identité obligatoire et l'identité personnelle sous le totalitarisme, tel qu'il peut être décelé dans le volume d'essais autobiographiques intitulé* Les clowns. Le Dictateur et l'Artiste. *Le scénario identitaire est un sujet complexe, donc les techniques et les méthodes sont empruntées à différents domaines. On cherchera aussi l'influence de la poétique carnavalesque dans les essais de Manea: l'association du socialisme réel avec un cirque totalitaire, le monde à l'envers, l'ambivalence des bouffons (le dictateur et l'artiste « réunis » sous le même masque du clown). Le chronotope est la Roumanie totalitaire, qui définit l'une des structures identitaires de Norman Manea: l'artiste indésirable, l'écrivain qui perçoit les effets de la censure sur ses romans, la réception erronée de son article* Felix culpa, *l'exil. Enfin, l'analyse des métaphores du texte, associée aux concepts de la littérature de confession révèle un couple avec deux pôles opposés: l'artiste aliéné (et ses masques narratives : le clown, August Prostul, l'étranger toujours inadapté) vs le pouvoir aliénant.*

Mots-clés*: essai autobiographique, cirque totalitaire, identité obligatoire, identité narrative, exil*

Tema articolului este analiza raportului dintre identitatea obligatorie, impusă de autoritate, în contextul unei Românii totalitare, şi identitatea personală, în volumul de eseuri autobiografice semnat de Norman Manea şi intitulat *Despre clovni. Dictatorul şi Artistul*, ediția a III-a, apărut la Polirom, în 2013. Din perspectiva scriitorului român de etnie evreiască raportul identitar mai sus menționat este unul de opoziție. Eseurile sale vorbesc despre relația dintre scriitor, pe de o parte, şi ideologia şi societatea totalitară, pe de altă parte. Istoria personală inserată în aceste eseuri autobiografice face parte din marea istorie, una devenind

simptomatică pentru cealaltă. Ideea aceasta este anticipată şi de autor în *Notă:* „Scriitorul, caz extrem într-o situație extremă, devine, în acest caz, simbolul impasului întregii societăți."[Manea, 2013: 11] Analiza scenariului identitar presupune o abordare interdisciplinară, instrumentarul tehnic şi metodele de lucru fiind oferite de naratologie, sociologie, mitocritică, mitanaliză, istoria ideilor, critica culturală, hermeneutică.

În ceea ce priveşte conceptul de *eseu auto/biografic*, i-am derivat caracteristicile din literatura confesivă / subiectivă, urmărind două filiere teoretice: cea franceză, reprezentată de Sébastien Hubier, de Pascal Riendeau ş. a. şi intermediată de lucrarea Alinei Crihană, *Aspecte ale memorialisticii româneşti posttotalitare: între pactul autobiografic şi pactul cu istoria* (2011). Din spațiul românesc de cultură am selectat punctele de vedere teoretice ale lui Eugen Simion referitoare la genurile biograficului. Sébastien Hubier consideră că eseul autobiografic este un gen hibrid, numindu-l *ficțiune pseudo-autobiografică*, în care biograficul, adică adevărul, se amestecă cu ficțiunea, producându-se o distanță între *eul biografic* şi *eul ficțional*. Această distanță, remarcă Hubier, este şi mai mare în cazul în care autorul este un scriitor: „dans les essais l'auteur est toujours, dans une certaine mesure, un personnage de fiction" [1]. Ambivalența instanței enunțiative din eseul autobiografic (integrat în categoria *fiction de soi*), care oscilează între ficțiune şi realitate, este sesizată şi de Pascal Riendeau:"le je essayistique ne renvoie totalement à une unité fictive, ni véritablement à un référent réel, peut-être devrait-on envisager qu' il est à la fois, l' un et l'autre." [2] Eugen Simion subliniază faptul că în acest gen povestea vieții este secundară, accentul fiind pus pe „meditația asupra sensurilor şi simbolurilor ei esențiale". [Simion, 2002: 33]

Acest tip de discurs favorizează o re-lectură atât a a evenimentelor existenței personale cât şi a istoriei. Atât *„marea istorie"*, cât şi istoria personală sunt re-create prin povestire. De aceea, în genurile biograficului, în eseul autobiografic de asemenea, funcționează două tipuri de pact: unul autobiografic, cu sine, şi unul cu istoria. Acestea se referă la angajamentul autorului față de cititor că evenimentele personale sau colective pe care le relatează sunt adevărate. [3] Eugen Simion atrage atenția asupra faptului că sinceritatea este relativă, discutabilă, întrucât „între momentul trăirii şi

momentul scrierii este o mai mare sau o mai mică distanță, suficient timp pentru ca memoria să trădeze, să deformeze faptele” [Ibidem: 13] Acelaşi critic este de părere că nevoia identitară se intensifică într-un context social-istoric potrivnic: „autobiografia reconstituie formarea unei personalități într-o istorie care de cele mai multe ori este ostilă.” [Ibidem: 29] În eseurile din volumul amintit, Manea evocă mai multe experiențe personale, relevante pentru identitatea unui scriitor dintr-o societate marcată de totalitarism şi, în acelaşi timp, meditează asupra repercusiunilor acestui regim, asupra strategiilor de apărare a identității personale. În ceea ce priveşte efectul publicării eseurilor mult după consumarea dramei colective (prima ediție în 1992), Paul Cernat consideră că ele i-au dat autorului „iluzia purificării spirituale postcomuniste” şi că au reactivat vechile spaime autohtone față de un „inaderent retractil, greu clasabil, prea intelectualist, prea dificil si prea etic, cu o amprentă mitteleuropeană severă”. [4] Această caracterizare anticipează atitudinea refractară a eului biografic şi a măştilor sale ficționale față de putere, aşa cum vom vedea în exemplele următoare.

În eseurile autobiografice ale lui Norman Manea putem vorbi de o formulă discursivă hibridă: evocarea unor episoade autobiografice din climatul politic ostil, meditația gravă vizând efectele acestuia asupra identității individului, meditație care conduce la parodierea realității socialiste prin asocierea cu modelul carnavalesc bahtian şi cu tipologiile de clovni ale lui Fellini. Eseurile *Felix culpa* şi *Incompatibilitățile* se referă la necesitatea asumării greşelilor din trecut, în numele pactului cu sine şi cu istoria, precum şi în numele unui criteriu etic care se aplică în literatura confesivă (jurnale, memorii, autobiografii). De asemenea, autorul de eseuri autobiografice inserează fragmente din documente autentice, demonstrând funcționarea celor două tipuri de pact. Este vorba de reproducerea unor fragmente din referatul cenzorului-înlocuitor, cu recomandările necesare romanului *Plicul negru*, pentru ca acesta să se încadreze tiparului impus de regim, precum şi de interviul care l-a făcut pe scriitor indezirabil şi care a apărut în revista *Familia*, în iulie, 1981.

Volumul lui Norman Manea reuneşte opt eseuri (auto)biografice cu o temă unificatoare, şi anume relația dintre scriitor, ideologie şi societatea

totalitară. Se remarcă dedublarea instanței enunțării, care este şi subiect al observației şi obiect observat şi analizat. Ambiguitatea autorului de eseu autobiografic, de care aminteam mai sus, se regăseşte şi aici. Astfel, un lector avizat recunoaşte eul biografic în experiențele de viață prezentate de autor. Ele nu sunt cronologice, „rupturile temporale" făcând parte din logica narațiunii confesive. Nici selecția lor nu este una întâmplătoare, reprezentând elemente redundante ale unui scenariu identitar: exilul, Holocaustul, comunismul. Manea vorbeşte mai întâi despre experiența exilului şi despre problematica străinului prezentând contextul politic din țară ca motiv determinant al plecării: „Statul naționalist-socialist a întruchipat cea mai violentă negare şi cea mai brutală agresiune împotriva străinului. Cetățeanul suspect, cu rădăcini impure şi opinii periculoase, străinul, devenea întruchiparea demonică a răului." [Manea, 2013: 16]

Revenind la instanța eseului autobiografic, eul biografic se ascunde în spatele unor măşti ficționale, eul auctorial definindu-se prin altul. Scriitorul se află sub masca lui August Prostul, care reprezintă Artistul scârbit de promisiunile înşelătoare ale utopiei politice. Artistul-clovn al lui Manea ilustrează concepția renascentistă a râsului ca formă de eliberare de cenzură, de opresiuni, ca ipostază a adevărului neoficial (al maselor, al populației, opus celui oficial al puterii). Manea explică această semnificație a măştii care foloseşte râsul ca formă de subversiune: „Artistul nu poate onora oficialitatea printr-o negare solemnă, adică luând-o în serios, sporindu-i involuntar autoritatea, acreditând-o într-un fel. El îngroaşă derizoriul, pentru a obține, artistic, un spor de semnificații. Artistul, chiar dacă sindicalizat pe post de bufon, încearcă să-şi asume ambiguitatea. Pentru mine, Augut Prostul reprezintă artistul." [Ibidem: 58] Aşadar, August Prostul simbolizează nesupunerea, râsul, suferința, „un neadaptat la cotidianul în care semenii săi oferă şi primesc porții ale concretului comestibil", „un bizar Încurcă-lume care visează la alte reguli, căutând compensații solitare pentru rolul pe care, vrând-nevrând, îl întruchipează." [Ibidem: 59] Angajarea în rolul de clovn în circul totalitar se face, aşadar, fără voia individului şi reprezintă o formă codificată a aversiunii față de autoritate. Aşadar, masca de clovn se adoptă din două motive: ca formă de subversiune, pentru a putea spune adevărul neoficial despre putere, şi din

solidaritate cu restul clovnilor care trăiau aceiaşi dramă: „August Prostul se impunea, totuşi, ca o realitate... autobiografică. Identificarea nu era doar consecința distanțării de mediu, a solitudinii şi vulnerabilității. Mai mult, era consecința solidarizării, în nefericire, cu cei din jur." [Ibidem: 25]

Tot cu identitatea narativă de clovn apare autorul în secvența în care povesteşte vizita unui ofițer de securitate. Motivele erau „întemeiate": scriitorul incriminase într-un interviu şovinismul dictaturii, iar la ceva timp depusese şi o cerere de călătorie turistică în Franța şi Germania. Cuplul anchetator – anchetat devine cuplul de bufoni Pat şi Patachon, având loc un transfer de trăsături: pe de o parte, anchetatorul / Pat amabil, care apreciază cărțile autorului, se interesează dacă şi-a păstrat convingerile politice şi, sub masca umanității, a compasiunii, îl sfătuieşte sincer să aleagă exilul; pe de altă parte, anchetatul / Patachon, veşnic suspectând bunele intenții ale înlocuitorului puterii. Iată un fragment relevant pentru burlescul situației: „În prima secvență a duetului, anchetatul ceruse, solemn, anchetatorului să se legitimeze, dar până să-şi potrivească ochelarii pe nas, lunganul ațipise, hap, legitimația. [...] Derizoriul, tumbe şi mersul pe frânghie? Am zâmbit, patern, zâmbetului său copilăresc. Zâmbeam, aşadar, amândoi, umanizați: ipocrită compasiune reciprocă." [Ibidem: 165]

În cheia de lectură a Renaşterii, bufonii sunt crainicii spectacolului carnavalesc, înțeles ca viață festivă a poporului. Aşadar, bufonul este purtătorul adevărului neoficial, aşa cum August Prostul reprezintă, în eseurile lui Manea, atitudinea autentică subversivă a autorului față de putere. Alte repere în nuanțarea tipologiei clovnilor din acest volum de eseuri sunt: eseul şi filmul lui Fellini, *I Clowns;* fragmente din alt volum de eseuri al autorului, *Anii de ucenicie ai lui August Prostul*; citatele din Federic Morton, *Chaplin, Hitler: Outsiders as Actors.* Manea antrenează cititorul într-un subtil joc textual, selectând mai întâi citatele despre ipostaza de clovn ridicol a liderului nazist, Adolf Hitler, şi comparând-o ulterior cu cea a „jalnicului nostru clovn local." Transferul de trăsături între cei doi clovni-dictatori vizează dorința tiranului de manipulare, de pedepsire, asprimea, autoritatea, cultul eu-lui. În filmul lui Fellini, în celebra secvență a jocului cu globul pământesc, Charlie Chaplin, care interpretează rolul Dictatorului, are o grimasă. Cade masca de clovn şi iese la suprafață urâțenia tiranului.

Cumva se sugerează ideea că dictatorul şi artistul stau sub aceeaşi mască a clovnului. La aceasta, Manea adaugă echivocul dintre aparență şi esență specific modelului carnavalesc şi ajunge la ambiguitatea clovnilor din circul totalitar.

În comunism, masca de clovn devine rol social, remarcă Victor Ivanovici: „cele două ipostaze tipologice (August Prostul şi Clovnul Alb) se actualizează în societate, reprezentând victima şi călăul, dominatul şi dominatorul, oprimatul şi opresorul." [5] August Prostul, bufonul, se întâlneşte cu Clovnul Puterii, Clovnul Alb, Dictatorul sub cupola circului totalitar, *„clădit pe sclavi fericiți."* La intensificarea burlescului, la crearea imaginii de circ totalitar contribuie şi portretul Clovnului Alb, care simbolizează autoritatea ridicolă: „titlurile sale ridicole, interminabilele sale cuvântări, greşelile gramaticale, bâlbâiala şi gestica de marionetă, perseverența maniacală", „administra țara ca pe o imensă grădiniță de copii militarizați". [Ibidem: 62] Sinistrul clovn derulează un vast program de distrugere a satelor, îşi controlează supuşii printr-o rețea de informatori, adoptă o pedagogie a Totului.

Aşa cum am afirmat mai sus, eseul autobiografic accentuează ideea că o identitate personală nu poate să se afirme decât într-un context social. Cea a scriitorului Norman Manea a fost marcată de un context istoric ostil: două regimuri totalitare şi exilul.

Ricoeur asociază utopia şi ideologia, două expresii ale imaginarului social, cu instanța narativă, aducând ca argumente punctele comune: distorsiunea realității, disimularea, legitimarea prin discurs. [6] Prin intermediul ideologiei, Puterea (naratorul din realitate) impune unui grup o identitate narativă (aceea a omului nou), în care acesta nu se regăseşte. De aici, dezertarea în scriitură ca formă de apărare a identității personale. În eseul *România în trei fraze (comentate)*, Manea descrie cronotopul identitar, România totalitară şi posttotalitară, plecând de la trei citate, care pot fi interpretate în grilă identitară, vorbind despre legătura autorului cu țara sa: un citat din Eugen Ionescu („În România legionară, burgheză, naționalistă, am văzut chipul Demonului sadismului şi prostiei încăpățânate") – grila naționalismului generator de discriminare; un citat din George Enescu („Dacă ar fi administrația şi politica românească la înălțimea mişcării

artistice, am fi una dintre țările cele mai fericite") - grila compromisului şi a complicităților care sufocă arta, cultura; un citat din Paul Celan („Peisajul din care vin este, probabil, pentru cei mai mulți dintre dumneavostră, necunoscut. Era un ținut în care trăiau oameni şi cărți." [Ibidem: 23]) – grila paradoxurilor de tot felul (diversitate etnică vs. naționalism, literatura de propagandă vs. literatură valoroasă, adaptarea, „pragmatismul sceptic", „resemnarea jovială" vs. angajarea. În viziunea lui Manea, cultura a reprezentat „o enclavă de normalitate" în acel context absurd, în care granița dintre buni şi răi se subțiase, în buna tradiție a „compatibilităților dintre incompatibilități." Acest cronotop este o punere în abis identitară prin care se defineşte eul manian, din care nu lipsesc următoarele date, structuri identitare: efectele cenzurii asupra romanului *Plicul negru,* receptarea eronată a articolului despre Eliade, exilul, sustragerea din marele circ.

Cele două coordonate ale eseului autobiografic, *„le dehors"* şi *„le dedans",* conduc la receptarea pe două paliere a discursului: adevărul individual vs. adevărul confecționat de regim, istoria personală vs. istoria fabricată de putere, narațiunile identitare vs. metanarațiunile politice. În grilă identitară, vorbim de două identități: una neoficială, disidentul, rezistentul prin cultură, măştile ficționale, şi una oficială, cea a *omului nou*. În eseurile lui Manea identitatea neoficială este evidențiată prin imaginea exilatului, a marginalului, a exclusului, a străinului. În eseul *Exil*, autorul detaliază problematica străinului, pentru care statul naționalist-socialist a reprezentat cea mai brutală formă de agresiune, de aceea îl percepe ca pe un exil interior: „Exilatul, refugiatul devine străin ca rezultat al unei schimbări. Încercasem, în toată perioada postbelică, prin lectură şi scris, rezistența interioară împotriva presiunilor externe." [Ibidem:16] Manea mizează pe asimilare având de înfruntat o ideologie naționalistă.

Reflecția, meditația asupra celor trăite devine o caracteristică a eseului autobiografic. Reflectând asupra identității, autorul ajunge la ideea că înstrăinarea pe care o presupune exilul este o alienare de ceilalți dar şi de tine însuți. Exilului i se atribuie semnificația de deposedare a ființei, „cea mai brutală şi iremediabilă descentrare a ființei, o tragică anulare." [Ibidem: 19] Manea revine asupra modului în care este perceput de autoritate.

Aceasta îl izola mereu în „colțul etnic”, însă autorul a refuzat atunci, refuză şi acum eticheta de „victimă perpetuă”. Cel mai bine Manea se regăseşte în descrierea europeanului lui Danilo Kis, conştientizând atunci că sursa conflictului cu autoritatea vine din interiorul său, din latenta sa conştiință europeană: „Asemeni evreului care vrea să demonstreze că este integrat, acest scriitor descoperă atunci că neînțelegerea s-a născut din propria sa rezervă, din aspirația sa aproape inconştientă spre un orizont european care este mai democratic şi mai cuprinzător. Rezultatul deşteptării sale este exilul. Sau închisoarea. ” [Ibidem: 196]

O altă identitate neoficială care reiese din eseuri este cea a scriitorului care refuză depersonalizarea şi rețeta realismului socialist. Secvențele relevante sunt cele care vorbesc despre întâlnirile scriitorilor în care se utiliza acelaşi scenariu: anularea oricărui contact cu publicul, înregistrarea pe bandă a tuturor intervențiilor, nesoluționarea revendicărilor, transmiterea spre studiu organelor care au misiunea de a completa dosarul fiecărui participant, amestecul de scriitori „oficiali” cu scriitori oneşti. La una dintre aceste conferințe, autorul are o intervenție despre primatul politicului şi consecințele negative asupra literaturii. A doua zi, conform unui scenariu previzibil, colegii săi au fost vizitați de un ofițer de securitate. Un alt exemplu de înfruntare a identății obligatorii este interviul lui Manea din revista *Familia* [7], imediat după ce avusese loc Conferința Scriitorilor. Aceasta fusese cea mai aprinsă manifestare anticomunistă iar „clovnii neascultători” au suportat consecințele: s-au înăsprit măsurile de intimidare a autorilor incomozi, s-au micşorat fondurile şi tirajele, s-a interzis comunicarea cu străinii. În interviul respectiv, Manea acuzase de şovinism editorialul intitulat *Idealuri* din *Săptămâna*, o revistă folosită ca instrument de propagandă. În urma exprimării acestui punct de vedere, s-a declanşat o intensă campanie de denigrare a scriitorului, etichetat ca „stalinist”, „liberaloid”, „extrateritorial”, „de altă limbă şi de altă credință”, „antipartinic”. Reflectând asupra acestui episod, Manea ajunge la concluzia că „banalitatea adevărului”, rostit atunci codificat, înfuriase oficialitatea iar acum, în absența codului, „ceee ce fusese exploziv, scris cu mari riscuri şi-a pierdut impactul.” [Ibidem: 190]

Tot o identitate neoficială este şi imaginea scriitorului care înfruntă cenzura şi pe înlocuitorul ei, Serviciul de Lectură, în lungul traseu al redactării romanului *Plicul negru*. Manea anexează chiar un document autentic, referatul cenzorului, care cuprinde recomandări privind modificarea semnificației personajelor şi a mesajului, o listă întreagă cu pagini la care trebuia să renunțe. Romanul apare după trei serii de modificări, iar soluția prin care a fost salvat este în acelaşi timp şi punctul slab al romanului, recunoaşte autorul: excesiva codificare.

Norman Manea deconstruieşte mitologia puterii prin metafora circului totalitar. Asupra realității istorice scriitorul proiectează o viziune carnavalescă, care subminează autoritatea regimului prin grotesc, prin comicul burlesc. Ideologia carnavalescă, explică Mihail Bahtin, „este axată pe principiul ambivalenței care presupune revitalizarea periodică a societății dintr-un stat printr-o răsturnare a ierarhiei consacrate”[8]. De aici se deduc trăsăturile modelului carnavalesc, aplicabil în domeniul literar-artistic, ideologic: înfățişarea lumii ca spectacol, ca un imens bâlci, ambivalența bufonilor, confuzia dintre aparență şi esență, tendințele antagonice, transformarea identitară. Toate aceste caracteristici sunt aplicate contextului social-politic, României totalitare. Puterea este omniprezentă generând patologii colective: Frica, Apatia, Depersonalizarea, Rinocerizarea. Sistemul controlează prin teroare, prin supraveghere extinsă, generalizată şi, sub masca reunificării familiilor, îşi demonstrează şovinismul (etnicii evrei şi nemți erau vânduți pe valută). Cum se metamorfozează această tragedie colectivă în grotesc, în burlesc? Manea îşi explică astfel transformarea: „într-un mediu al des-figurării domină masca şi mascarada” [Ibidem: 187] Dictatorul nu e un rege, ci un clovn ridicol, a cărui autoritate este subminată prin asocierea lui cu o sinistră educatoare, care „administra țara ca pe o imensă grădiniță de copii militarizați”; partidele de vânătoare sunt penibile puneri în scenă pentru „Vânătorul Prim al Circului”; dictatorul, un individ banal, îşi dresează supuşii prin muncă, disciplină şi teroare. Este o lume întoarsă pe dos, în care granița dintre aparență şi esență se estompează, ducând la apariția înlocuitorilor. Realitatea devenise un simulacru: în alimentație produsele autentice au fost înlocuite; în cultură au apărut critici şi scriitori „oficiali”, adică „un simulacru de elită grotescă şi privilegiată,

căreia i se îngăduia o dubioasă şi bine remunerată contestaţie" [Ibidem: 93]; oamenii muncii deveniseră, printr-o cotizaţie, co-proprietari ai întreprinderilor falimentare unde lucrau; „noua religie" era diseminată prin strategii de înlocuire, printre care se numărau şi congresele. Incompatibili cu ideologia partidului şi cu identitatea obligatorie, aceea a omului nou, scriitorii provocau direct sau indirect regimul. Măştile ficţionale devin astfel o formă de conservare a identităţii prin proiectare în celălalt. „Reuşisem să găsesc forma codificată a aversiunii faţă de Tiran" mărturiseşte Norman Manea eseurile sale. [Ibidem: 71]

Plecând de la ideea că dualitatea există în fiecare fiinţă şi corelând-o cu ambivalenţa bufonilor din modelul carnavalesc, autorul pune sub masca clovnului şi artistul şi dictatorul, creând o zonă de ambiguitate între identităţi. Prin aşezarea conducătorului pe aceeaşi treaptă cu supusul său se realizează o „banalizare a răului totalitar" [9]. Relevant este episodul în care, întors de la miliţie, unde îşi reînnoise permisul pentru maşina de scris, autorul îl vede de la balcon pe Clovnul Alb. Se ducea să inspecteze lucrările la Palatul Alb. În aplauzele convenţionale, în forfota anormală din jurul său, *„magazionerul"* părea singurul normal. Un alt exemplu de transfer identitar între cei doi clovni este acela în care autorul vede în tot acest context confuz şi ostil un factor stimulant, care a contribuit la apariţia romanului *Plicul negru*: „Referatul înlocuitor m-a ajutat să public cartea. Şi prietenii apropiaţi m-au ajutat şi adversarii necunoscuţi m-au ajutat. Chiar şi Dictatorul m-a ajutat, în felul său, prin ambiguităţile şi haosul pe care le-a provocat." [Ibidem: 115]

Acestea sunt doar câteva exemple pe care memoria eseistului le aduce din trecut şi care îl ajută să demitizeze ideologia şi figurile totalitarismului. Revenind şi reflectând asupra lor, impresia de regie, de artificial, de „spectacol cinic" este cu atât mai puternică. Suprapunând imaginile redundante amintite mai sus reiese o mitologie identitară a autorului: artistul alienat, definit de raportul identitate – alteritate vs. puterea alienantă.

Aceeaşi viziune carnavalescă este proiectată şi asupra perioadei posttotalitare, numită de autor „carnavalul democratic." În eseul *Blasfemie şi carnaval*, Manea prezintă două exemple de demitizare a unor embleme

naționale în culturi diferite: în cultura rusă, demitizarea lui Puşkin de Andrei Siniavski, primită de Occident ca o „originală şi scrupuloasă restabilire a adevăratei reputații de artist a lui Puşkin”, iar în cultura rusă ca o blasfemie. În România este vorba de eseul lui Manea, *Felix culpa*, care amintea de angajarea politică de extremă dreaptă a lui Eliade. Autorul vede în reacția aprinsă a mediului cultural o prelungire a gândirii totalitare. Scriitorul aduce ca argumente textele legionare din perioada 1935-1938, activitatea pronazistă la ambasada română din Londra, apoi din Lisabona, cartea dedicată dictatorului Salazar. După război, Manea consideră că era nevoie de o explicație clară din partea scriitorului, de o delimitare netă de trecut. Manea pune în oglindă receptarea eseului *Felix culpa* în Vest şi în Est. Cititorii americani l-au considerat mult prea reținut, prea subtil, excesiv de nuanțat, „o reflecție critică asupra culpei intelectualului, sedus de afilieri extremiste.” [Ibidem: 235] În România a stârnit polemici aprinse, a fost perceput ca blasfemie la adresa marilor valori naționale. Titlul articolului trimite la un citat din *Jurnalul* lui Eliade, vol. IV: „Dacă nu ar fi fost acea *felix culpa*: adorația mea față de Nae Ionescu şi toate consecințele nefaste al acestei relații.” [Ibidem: 129] Manea nu-şi poate explica cum un eminent intelectual de orientare conservatoare se transformă într-un gânditor extremist. Eseistul precizează faptul că Eliade evită o analiză a experienței sale militante, preferând ambiguitatea, eschiva. Manea apreciază ampla documentare a lui Ricketts asupra operei şi biografiei lui Eliade, pentru că acceptă adevărul documentelor şi formulează concluzii rezonabile. Prezintă situațiile când Eliade s-a dezis de acțiunile violente ale Gărzii de Fier, dar nu ocoleşte nici fragmente de articole prolegionare pe care Eliade neagă că le-ar fi scris: „Fiind un produs de import, democrația este preocupată de chestiuni care nu sunt specific româneşti: drepturile individului, drepturile minorităților, libertatea conştiinței politice, iar acestea nu ating miezul problemei româneşti.” [Ibidem: 140] Blasfemia a dobândit accente groteşti, ajungându-se la o „carnavalizare a blasfemiei”: articolele lui C.V.Tudor din *România Mare,* conform cărora *Felix culpa* ar fi făcut parte dintr-o vastă conspirație americană, menită să atragă atenția asupra culpei europene, Holocaustul. Cu acest prilej, autorul nuanțează termenul de „blasfemie”: „blasfemia presupune simplificare, absolutizare şi

este caracteristică societăților închise, autoritare.” [Ibidem: 236] Şi societatea deschisă, constată eseistul, se confruntă cu o profundă criză, caracterizată prin renunțarea la dialog, fanatism.

Manea caracterizează perioada de tranziție prin care trec țările din Estul Europei prin două orientări: una *înainte*, care se referă la viitor, la adaptarea la cerințele lumii capitaliste, şi alta *înapoi*, care se referă la trecut, la reevaluarea istoriei de dinaintea şi din timpul comunismului. Publicarea *Jurnalului* scriitorului român-evreu Mihail Sebastian (Humanitas, 1996) a însemnat reactivarea unor subiecte precum: antisemitismul, Holocaustul. În articolul *„Incompatibilitățile”* (20 aprilie 1998, *The New Republic,* reluat în revista *22*), Manea îl recepteză ca fiind mai ales „jurnalul rinocerizării unor importanți intelectuali români, pe care Sebastian îi considera prieteni, printre care Mircea Eliade, E. M. Cioran, Constantin Noica, Camil Petrescu, hipnotizați de naționalismul extremei drepte.” [Ibidem: 246] Publicarea *Jurnalului* lui Sebastian şi a articolului lui Manea au produs reacții contradictorii în țară: pe de o parte, cei care consideră că erorile istoriei trebuie cunoscute şi asumate, pe de altă parte, cei care compară comentariul critic cu o *„vânătoare de vrăjitoare”*, asemănătoare cu represiunea exercitată asupra vieții intelectuale în comunism. Manea accentuează sensul de act recuperator al repovestirii istoriei: „mişcarea *înainte* a Europei de Est trebuie evaluată nu doar prin capacitatea de a moderniza structurile economice şi politice, ci şi prin aceea de a clarifica istoria recentă şi de a adresa întregul adevăr.” [Ibidem: 265] Scopul dezbaterii despre extremismul de dreapta sau de stânga al unor importanți scriitori, oameni de cultură nu este este acela de demitizare, de defăimare, ci acela de a educa opinia publică în spirit critic.

Concluzia eseistului constă în a formula soluția unei est-etici solide, autentice: „terapia adevărului rămâne esențială pentru societățile necicatrizate din Europa de Est. Nu este o sarcină uşoară dar este, mai ales, menirea intelectualilor, nu a politicienilor.” [Ibidem: 271]

Note

[1] Sebastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin, coll. «U Lettres «, Paris, 2003 p.134, apud Alina Crihană,

Aspecte ale memorialisticii româneşti posttotalitare : între pactul autobiografic şi pactul cu istoria, Editura Europlus, Galați, 2011, p. 64.

[2] Pascal Riendeau « *La rencontre du savoir et du soi dans l'essai* », în *Etudes littéraires*, Vol. 37, nr. 1 / 2005, pp.91-103, apud Alina Crihană, *Aspecte ale memorialisticii româneşti posttotalitare : între pactul autobiografic şi pactul cu istoria*, Editura Europlus, Galați, 2011, p. 64.

[3] După Phillipe Lejeune pactul autobiografic este definit ca „l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité". (*Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 26)

[4] Paul Cernat, *„Despre clovni şi totalitarisme"*, în *Observatorul cultural*, Nr. 297, din 1 decembrie 2005, p. 7.

[5] Victor Ivanovici, *„Clovnul şi Huliganul"*, în *Observatorul cultural*, Nr. 454, din 18 decembrie 2008, p. 9.

[6] Paul Ricoeur, *De la text la acțiune. Eseuri de hermeneutică (II)*, Editura Echinox, Cluj, 1999, p. 275.

[7] Este vorba de interviul luat lui Norman Manea de Gheorghe Grigurcu, intitulat *Scriitorul – acea dreaptă conştiință în care semenii săi să poată crede*, apărut în revista *Familia*, în decembrie 1981.

[8] Mihail Bahtin, *Francois Rabelais şi cultura populară în Evul Mediu şi în Renaştere*, Editura Univers, Bucureşti, 1974.

[9] Conceptul a fost formulat de Hannnah Arendt care a observat că liderul nazist Adolf Eichman, în timpul procesului, nu e decât o ființă profund mediocră, comună; ceea ce voia să sublinieze autoarea era ideea existenței latente a răului în orice individ. (Hannah Arendt, *Un raport asupra banalității răului*, Ed. All, Bucureşti, 1997, apud Tvetan Todorov, *Confruntarea cu extrema. Victime şi torționari în secolul XX*, Traducere Traian Nica, Bucureşti, Editura Humanitas, 1996 , p. 120)

Referințe bibliografice

Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură şi estetică*, Traducere Nicolae Iliescu, Ed. Univers Bucureşti, 1982

Bahtin, Mihail, *Francois Rabelais şi cultura populară în Evul Mediu şi în Renaştere*, Editura Univers, Bucureşti, 1974,

Cernat, Paul, *„Despre clovni şi totalitarisme"*, în *Observatorul cultural*, Nr. 297, din 1 decembrie 2005

Crihană, Alina, *Romanul generației 60. Imaginar mitopolitic şi ficțiune parabolică. De la mitocritică la mitanaliză*, Editura Europlus, Galați, 2011

Crihană Alina, *Aspecte ale memorialisticii româneşti posttotalitare: între pactul autobiografic şi pactul cu istoria*, Editura Europlus, Galați, 2011

Ivanovici, Victor *„Clovnul şi Huliganul"*, în *Observatorul cultural*, Nr. 454, din 18 decembrie 2008 şi Nr. 456, din 8 ianuarie 2009
Manea, Norman, *Despre clovni. Dictatorul şi Artistul*, Ediția a III-a, Editura Polirom, Iaşi, 2013
Ricoeur, Paul, *De la text la acțiune. Eseuri de hermeneutică (II)*, Editura Echinox, Cluj, 1999
Simion, Eugen, *Genurile biograficului*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2002
Todorov, Tzvetan, *Confruntarea cu extrema. Victime şi torționari în secolul XX*, Traducere Traian Nica, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996